



## (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : la recherche au cœur de la création

Anne-Claire Cauhapé

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1696>

DOI : 10.4000/danse.1696

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Anne-Claire Cauhapé, « (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : la recherche au cœur de la création », *Recherches en danse* [En ligne], 6 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1696> ; DOI : 10.4000/danse.1696

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# (S') immerger, (se) distancer, (s') écrire : la recherche au cœur de la création

Anne-Claire Cauhapé

---

## Introduction

- 1 En 2012, Andrée Martin, Professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal, m'approche pour une « requête » de recherche ambitieuse. Engagée depuis 2006 dans un projet de recherche-crédation intitulé « Abécédairé du corps dansant<sup>1</sup> », elle ressent le besoin à ce stade de son programme de recherche de clarifier des questions d'ordre méthodologique comme notamment la manière dont théorie et pratique interagissent au sein de son dispositif. Associant chaque lettre de l'alphabet à un concept relatif au corps dansant, son projet vise à développer une double recherche théorique et pratique par la production de performances dansées, lesquelles incluent également la lecture de textes écrits par la chercheuse. Au rythme de deux productions par an en moyenne, l'Abécédairé du corps dansant est un projet exigeant qui absorbe entièrement la chercheuse. Tenue par les objectifs du calendrier des créations qui s'enchaînent, celle-ci n'a pu jusqu'à présent bénéficier de temps pour opérer un retour réflexif sur ses travaux. Cette impossibilité de prise de distance est également induite par le fait qu'Andrée agit, selon ses propres termes, comme « maître d'œuvre » dans ses créations. Conceptrice du projet, elle dirige aussi les équipes de danseurs pendant les répétitions, écrit les textes qui sont lus pendant les performances, participe à la création scénographique ou musicale le cas échéant. Elle est même aussi sous le feu des éclairages puisque c'est elle qui performe la lecture des textes lors des représentations publiques.
- 2 La requête à laquelle je dois répondre est ainsi celle de prendre en charge pour la chercheuse ce retour réflexif, d'occuper une position « méta<sup>2</sup> » afin d'explicitier les rouages méthodologiques des processus de création de deux lettres. Le projet m'intéresse.

Étant moi-même engagée depuis plusieurs années dans la réalisation de projets de recherche-crédation, la question des modalités d'interaction entre la pratique et la théorie m'est familière. C'est pour cette même raison qu'Andrée m'a proposé cette place dans son projet. Cependant, si les affinités de recherche sont évidentes, cette place me pose précisément question. Si je comprends les enjeux que soulève la problématisation des rapports entre théorie et pratique dans une recherche-crédation, je mesure en revanche combien la formulation est propre à chaque chercheur, spécifique même à chacun de ses projets. Comment dès lors donner voix au projet d'un autre ? Compte-tenu de la mainmise de la chercheuse sur son projet, comment créer un écartement pour que mon propre élan de recherche puisse se déployer ? Mon intégration au projet de l'Abécédaire du corps dansant étant entendue dans les termes d'un contrat de recherches postdoctorales, la question est effectivement celle de trouver les modalités les plus justes pour engager un mode de collaboration entre deux parcours de recherches sur et dans la création.

## De l'explicitation à l'accompagnement

- 3 Entre 2013 et 2015, j'ai suivi les processus de création de deux lettres : E-expression et B-Blessure. Je ne ferai pas état ici du développement des lettres en tant que tel pour me concentrer en revanche sur la question des rapports entre la recherche, la création et la recherche sur la création. De ce point de vue, le constat le plus notable a été pour moi le renversement inversement proportionnel de ma dynamique : si dans les premiers mois, mon objectif premier était de m'imprégner du travail mené en studio par Andrée et son équipe, de me fondre dans le groupe, la suite de la collaboration s'est au contraire animée du besoin impérieux de m'extraire du projet. Cette problématique dépasse la question d'être présente au terrain de recherche puisqu'il n'était pas question d'être présente ou absente des répétitions qui étaient menées en studio. L'enjeu était de renouer avec une pensée propre qui ne soit pas forcément teintée des postulats d'Andrée, lesquels infusaient fortement en moi à force que nous nous côtoyons de longues heures en studio<sup>3</sup>. Pour la lettre E par exemple, les répétitions s'étant développées au rythme de dix heures par semaine pendant cinq mois, ce à quoi s'ajoutaient les heures d'entretiens conduits avec Andrée et l'équipe de danseurs, l'incapacité à prendre ses distances avec la création semble quelque peu logique. Sortir du studio et entendre, des heures plus tard, la voix du chorégraphe qui résonne encore, ressasser le *bruit du travail* dont on est imprégné, sont des effets naturels. Ceci dit, une difficulté a vu le jour lorsque j'ai eu le sentiment que mes recherches, plutôt que de suivre une direction, semblaient répondre à une directive, sans que je puisse pour autant clairement identifier celle-ci et sans que, par ailleurs, Andrée n'ait exercé – du moins consciemment – une quelconque contrainte sur mes recherches. C'est ici que s'est révélé le nœud problématique de mes recherches, un nœud méthodologique autant qu'éthique, questionnant en filigrane les enjeux du co-investissement d'un créateur et d'un chercheur au sein d'un processus de création.
- 4 Le fait est que ma participation au projet reposait sur une ambiguïté de taille. L'objectif étant d'explicitier les soubassements du projet d'Andrée, la première condition de réalisation de mes recherches était de parvenir à me poster derrière son épaule, au plus près, et que ma plume, dans l'écriture, puisse reprendre les modulations de sa voix dont je devais me faire à la fois la dépositaire et l'écho. Le fait de prendre en charge ce retour réflexif est une entreprise délicate. Cela requiert écoute, respect et fidélité au travail du

créateur<sup>4</sup> pour traquer et retracer les errances, hésitations, paliers de validation qui jalonnent la démarche de création. Mon geste interprétatif relevait donc d'une double responsabilité : celle de documenter le cheminement du créateur en le suivant pas à pas, *in vivo*, et par voie de conséquence, celle aussi de contribuer directement à l'écriture des œuvres en surlignant les étapes de leur formation, tout en préfigurant les possibilités de leur mémoire. Mon implication dans les processus de création était par ailleurs renforcée par les infléchissements que certaines de mes analyses ont pu induire dans le cours même du travail mené en studio. Je retrouvais parfois la trace de mes écrits dans des changements de comportement d'Andrée pendant les répétitions, qu'il s'agisse par exemple de la manière de donner ses consignes aux danseurs ou d'employer un vocabulaire différent dans ces retours.

- 5 Les tracés des cheminements de recherche et de création s'étoffent mutuellement d'une nouvelle épaisseur. Tout comme les modalités d'émergence des lettres étaient matière à penser pour mes recherches, mes analyses produisaient en retour de la matière à créer. Aussi, un de mes résultats de recherche fut de rebaptiser la démarche d'*explicitation* en démarche d'*accompagnement*. « Accompagnement » parce qu'effectivement le travail de documentation et d'interprétation d'un processus de création le soutient, dans le sens où les points d'attention que les écrits viennent surligner solidifient certaines bases du cheminement créateur ; « accompagnement » aussi parce que l'écriture interprétative suggère des développements insoupçonnés, révèle des saillances autrement laissées dans l'ombre, encourage une relance de l'expérimentation ; « accompagnement » enfin, parce qu'il y a une valeur de guidance évidente qui se fait jour dans la proximité et l'écoute réciproque entre un chercheur et un créateur, proximité dans laquelle les rôles d'observant et d'observé, de producteur et de récepteur, permutent en réalité continuellement et se rétro-alimentent de manière significative.
- 6 Cette proximité est féconde, nécessaire. Elle est aussi un terrain potentiellement glissant qui appelle une vigilance accrue afin de préserver une part de liberté dans la recherche de chacune des parties, liberté qui dépend de la préservation essentielle d'une part d'*intimité*, celle que le créateur tout comme le chercheur cultive dans son « laboratoire privé<sup>5</sup> ». Les idées de l'un s'infusent dans le travail de l'autre certes, mais cette hybridation ne doit pas être le résultat d'une action volontaire, au risque donc que l'*immersion* dévie en *intrusion*. En d'autres termes, un des enjeux principaux de l'accompagnement d'un processus de création est d'élaborer une partition polyphonique où aucune voix ne couvre l'autre. La question est bien celle du dosage et du degré de porosité des subjectivités<sup>6</sup>.

## (S') immerger, (s') imprimer : approcher le terrain sans le tirer vers soi

- 7 Dans les premiers temps de mes recherches<sup>7</sup>, mon premier objectif était de trouver les voies d'accès les plus intérieures pour entrer dans les recherches conduites par Andrée. L'objectif est alors d'opérer une phase d'imprégnation du terrain qui engage certes des modes d'insertion mais aussi des formes d'empathie<sup>8</sup>. Plus encore, c'est un processus de décentration, de prise de distance qui est alors en jeu, comme le souligne Julie Boukobza en reprise de la pensée de Piaget<sup>9</sup>. Pour ma part, la décentration me semblait d'autant plus nécessaire que l'argument qui légitimait ma participation en tant que métachercheuse dans l'Abécédaire du corps dansant était le même qui pouvait possiblement

mettre à mal le juste calibrage des subjectivités que j'évoquais précédemment. En effet, si mon expérience personnelle de la recherche-crédation et ma pratique intensive de la danse me permettaient de cerner les enjeux du projet d'Andrée, cette connaissance intime me faisait aussi courir le risque d'adopter un point de vue biaisé par des *a priori* théoriques, des inclinaisons esthétiques etc... Ma préoccupation première était ainsi d'éviter de projeter une vision sur le travail conduit par l'équipe en création.

- 8 Pour opérer un tel décentrement, j'usais de diverses stratégies dont le but était précisément que le verbe ne soit plus pronominal – de s'immerger à immerger –, ou plutôt de parvenir à distinguer les différents niveaux de discours et de lecture que je convoquais dans mes observations, analyses et interprétations. Ces stratégies se sont appliquées sur mes deux supports principaux de recueil de données en studio : mon corps et mon carnet de notes. Le corps parce que c'est lui le premier récepteur et catalyseur de ce phénomène d'empathie, ici exacerbé par un contexte d'observation du corps dansant au travail ainsi que par l'« hyper-réceptivité » induite par ma propre pratique de la danse. Dans les premières semaines de mon observation, c'est très naturellement – quasiment par réflexe de l'appel du sol – que je rejoignais les danseurs dans le centre du studio pour m'étirer avec eux, et me déposer au sol. Lorsque les répétitions commençaient, je me retirais du centre pour me positionner dans ses marges, sur les côtés, certes un carnet de notes ou un ordinateur en main, mais le corps encore relié au groupe par ce vécu introductif commun.
- 9 Ce temps où nous nous déposons au sol correspondait à une progressive mise en disponibilité/réceptivité au travail qu'Andrée allait conduire, comme le décrit Hubert Godard à propos de la préparation du danseur : « Quand il s'échauffe, il enlève des peaux qui sont sur lui, à l'infini, pour pouvoir arriver à un état de danse qui va lui permettre d'être neuf à nouveau<sup>10</sup> ». Me concernant, ce n'est pas un état de danse en tant qu'actrice mais spectatrice du mouvement que je cherchais<sup>11</sup>. Cet état de danse étant qui plus est orienté vers une visée de théorisation, cela impliquait que je me fasse doublement « neuve » : d'une part, en immergeant mon corps dans le corps collectif de l'équipe et d'autre part en me laissant imprimer d'un mode de pensée autre, celui d'Andrée. J'entreprenais alors en complément du retrait de mes peaux de danseuse, un « nettoyage<sup>12</sup> » de mes filtres de lecture, nettoyage auquel je procédais en organisant mon carnet de notes pour réserver au centre de la page les notes prises en situation<sup>13</sup>, sur le moment, et tandis que j'utilisais les marges pour venir auto-commenter mes notes par un système de questions et d'auto-contextualisation qui me permettaient de créer des débats internes<sup>14</sup>, d'interroger les fondements de mes commentaires et dès lors, d'identifier mes *a priori* personnels et ce, afin de rendre possible une problématisation qui dépasse mon cadre et embrasse celui du processus de création tel qu'il est conduit par Andrée et ses danseurs. Par une telle gestion de l'espace des pages de mon carnet de notes, se traçaient progressivement différents niveaux de discours tout en favorisant une complexification de pensée qui permettait de relier observation, commentaire sur l'observation et perspective de réflexion.
- 10 Les débuts de répétitions où les danseurs et moi-même nous déposons au sol correspondaient aussi au moment où Andrée faisait le point sur le contenu des répétitions passées et sur ses attentes pour la séance à venir. Ses retours variaient entre consignes, corrections ou encore lectures de textes théoriques. À vrai dire, sa voix nous accompagnait tout au long de chaque séance, tant ses interventions étaient nombreuses. Ceci dit, ses prises de parole alors que nous nous étirions avaient un impact différent. Si

effectivement comme le dit Hubert Godard, le danseur enlève ses peaux pour se faire neuf, cette phase de réceptivité optimale aux attentes du chorégraphe est aussi synonyme de vulnérabilisation. Engagés dans ce projet conçu et dirigé par la maître d'œuvre, les danseurs sont autant supports que vecteurs du propos de la création dont Andrée tient les rênes. Comme moi, bien que pour des objectifs différents, les danseurs opèrent une décentration, neutralisent temporairement un engagement trop personnalisé dans le mouvement pour laisser de la place aux intentions de la chorégraphe. Par ce processus d'écartement, ils s'exposent, « (s')ex-peaus(ent)<sup>15</sup> ». Les danseurs ainsi à vif, « le désir<sup>16</sup> » du chorégraphe peut s'imprimer dans leur chair avec plus de fermeté encore et le processus de création peut alors effectivement se travailler dans et par le corps :

« Le chorégraphe va partager son "idée" avec les danseurs, qui vont devenir la chair même de son désir [...], la spécificité du travail chorégraphique lui-même sera de projeter cette 'cristallisation', non de l'objectiver, mais de la transsubjectiver. S'engagera alors ce lent travail de groupe [...], où par "réactions", au sens chimique du mot, de corps en corps, de conscience en conscience, des questions et des réponses seront renvoyées en autant de miroitements furtifs, que le chorégraphe captera pour en distiller l'essence des actes<sup>17</sup> ».

## (Se) distancer par effets de pression : symptômes et conséquences

- 11 Si se laisser infuser du désir du créateur est un pré-requis essentiel à la création collective ainsi qu'à l'accompagnement de celle-ci, les limites de cette transsubjectivation<sup>18</sup> dont parle Laurence Louppe se sont rapidement manifestées *via* ce que je nommai après coup des *effets de pression* qui devinrent par la suite des points de vigilance à partir desquels j'élaborai des stratégies d'émancipation/distanciation. En effet, comme je le rappelais en introduction, l'enjeu d'une explicitation d'un processus de création n'est pas de devenir le scribe du créateur. Parallèlement, le créateur doit être en mesure de se donner à lire au chercheur sans pour autant volontairement donner à voir. Un calibrage est nécessaire. Reste une difficulté de taille : identifier quand il est temps de retrouver un mode d'écriture « pronominal », quand se détacher du corps collectif et comment occuper une position « méta ». Entre l'immersion et la submersion, la frontière est ténue mais le glissement de l'un vers l'autre repérable à quelques symptômes. Dans le cadre de mon travail, c'est sur la gestion de l'espace et mon carnet de notes – les deux principaux outils dont je me servais pour organiser mes observations – que sont venus se localiser les effets de pression en question.
- 12 Pendant les répétitions, je naviguais entre différents points de vue : au centre et allongée au sol au milieu des danseurs en début de répétition ; debout, un carnet à la main, aux côtés d'Andrée pendant qu'elle observait ; à distance de tous dans un coin pour observer l'ensemble ; assise appuyée contre un mur l'ordinateur sur les genoux etc... Ma circulation entre ces espaces, le choix d'avoir ou pas un support d'écriture en main, correspondait au rythme spécifique de ma recherche. Ce rythme était induit par le terrain de recherche, par les fluctuations du processus de création, mais il n'en était pas tributaire pour autant. Je ressentais des *effets de pression* lorsque certaines attitudes, regards, paroles de la part d'Andrée semblaient l'entraver. Par exemple, cela se traduisait par une invitation – d'apparence anodine – à venir m'asseoir dans le cercle que la maître d'œuvre formait avec les danseurs pour des temps de parole. Cercle dans lequel j'allais souvent mais duquel je souhaitais parfois rester extérieure pour, précisément, les

observer être en cercle. D'autres invitations se faisaient entendre : « Mets-toi ici, tu verras mieux non ? », « Aujourd'hui on a changé de face, tu seras mieux à droite », ou encore « Regarde, eux deux travaillent leur duo dans le fond, ça peut être intéressant pour toi ». Parfois, les invitations étaient non-verbalisées mais tout aussi éloquentes. Pendant les temps de pause, je retournais souvent au sol avec les danseurs pour m'étirer à nouveau avec eux. Après les avoir observés pendant plus d'une heure, c'était aussi une manière de faire le point, corporellement, avec eux. Mais pendant ces mêmes pauses, il arrivait qu'Andrée discute avec la répétitrice. Je déduisais de certains regards lancés en ma direction que je manquais alors des informations jugées précieuses par Andrée et que je ne me trouvais pas à la bonne place, de son point de vue. De là, des *débats silencieux* ont commencé à s'instaurer entre Andrée et moi, concernant ma localisation dans l'espace du studio, mais aussi sur la gestion de mon carnet de notes. Invitation cordiale : « ah ça c'est intéressant pour toi ! » (comprendre : « tu devrais écrire ça »), invitation à noter non-verbalisée par un ralentissement du débit de la voix proche de la dictée, regard interrogateur lorsque je n'écrivais pas à certains moments, ou inversement lorsque je semblais « inspirée » alors que de son point de vue, la situation ne justifiait pas une telle concentration.

- 13 Je dois bien avouer qu'en retour, il m'arrivait de convoiter son carnet. Mais, me concernant, ce n'est pas tant le contenu du carnet que les différents rapports qu'elle entretenait avec l'objet qui m'intéressaient. Lorsqu'Andrée était pleinement présente aux actions en cours, sans distance analytique, immergée donc, son carnet n'était plus qu'un objet oublié qu'elle tenait nonchalamment dans la main. Si un doute la prenait, elle tenait le carnet à deux mains et, dans un micro-mouvement de balancement, semblait se bercer avec lui d'avant en arrière. J'identifiais aussi que lorsqu'il était ouvert sur ses genoux et qu'elle y écrivait en flux continu, l'ensemble de son corps alors littéralement rétracté autour de l'objet, Andrée n'était plus avec nous. Elle était dans son laboratoire privé. Son carnet devenait le dépositaire de son murmure intérieur. Lorsque son stylo se suspendait, Andrée contemplait une idée, elle interrogeait ses pages. Si un léger hochement de la tête inconscient faisait pivoter sa tête de droite à gauche alors qu'elle écrivait, Andrée n'était pas en proie à des doutes mais certainement à une auto-censure qui lui était soufflée par son « spectateur intérieur<sup>19</sup> », ou au renoncement à une idée. Ce murmure intérieur lui appartenait. Je ne cherchais pas à le capter, cela aurait été intrusif. Dans ma tâche d'accompagnement du processus de création, je trouvais néanmoins passionnant de repérer ces différents temps de bascule qui m'apparaissaient comme autant de symptômes de la manière dont la création bougeait à l'intérieur de la maître d'œuvre.
- 14 Par ces *débats silencieux*, ces *effets de pression*, ou la mise en place de *stratégies de retrait* dans nos laboratoires privés respectifs, je comprenais qu'Andrée et moi-même partagions un même jeu d'immersion et de distanciation du processus de création collectif. Je comprenais aussi que les désynchronisations de nos rythmes n'étaient pas tant le fait de désaccords ou de litiges raisonnés que celui de démarches de recherche *vivantes* qui, parce qu'elles se travaillaient aussi dans nos corps, induisaient naturellement, voire physiologiquement, une diffraction dans notre collaboration qui s'animait alors de trajets de recherche distincts et autonomes. Comme le rappellent Olivier Labussière et Julien Aldhuy en reprise de la pensée de Gilles Deleuze<sup>20</sup>, la recherche de terrain se développe au gré des résistances que le chercheur rencontre. Ces résistances se cristallisent dans des signes qui dans un premier temps étonnent, puis imposent un développement, « forcent à penser<sup>21</sup> », pour *in fine* engager un processus de re-création du point de vue. Les

premières balises d'un trajet autonome de recherche, pour Andrée comme pour moi, opèrent ainsi par l'accroche d'un signe qui nous tient et nous sortira du cheminement collectif une fois sa résolution trouvée ou encore quand un autre signe nous saisira ailleurs. En nous appuyant sur la pensée de Paul Valéry qui localise dans le corps la naissance de ses poèmes comme de ses écrits théoriques, nous pourrions avancer que ces signes qui attrapent la recherche dans un déroulement insoupçonné, au-delà de toute logique *a priori*, peuvent tout autant être de l'ordre de l'intelligible que du sensible :

« J'ai observé d'autres fois [...], une excursion toute différente, un écart de nature et de résultat tout autre. Par exemple, un rapprochement brusque d'idées, une analogie me saisissait, comme un appel de cor au sein d'une forêt fait dresser l'oreille, et oriente virtuellement tous nos muscles qui se sentent coordonnés vers quelque point de l'espace et de la profondeur des feuillages. Mais cette fois, au lieu d'un poème, c'était une analyse de cette sensation intellectuelle subite qui s'emparait de moi [...], quelques formules qui devaient désormais servir d'instrument à des recherches ultérieures<sup>22</sup>. »

- 15 Selon cette conception de l'idée comme sensation intellectuelle, les rapports entre théorie et pratique se trouvent revisités et la polarisation habituelle à partir de laquelle il est d'usage de les répartir est rendue inopérante. Théorie et pratique ne pourraient-elles pas s'entendre comme des développements, spécialisés certes, mais prenant toutes deux leur source dans une expérience corporelle ? Les rôles de chercheur et de créateur, les fonctions de création et d'accompagnement de la création n'appellent-ils pas alors à être flexibilisés ? Pour Paul Valéry, l'écoute de ces diverses formes de sensations peut servir de garde-fou contre la construction de discours qui pourraient manquer de cohérence et d'intégrité :

« Je confesse que j'ai coutume de distinguer dans les problèmes de l'esprit ceux que j'aurais inventés et qui expriment un besoin réellement ressenti par ma pensée, et les autres, qui sont les problèmes d'autrui. Parmi ceux-ci, il est en plus d'un (mettons 40 p.100) qui me semblent ne pas exister, n'être que des apparences de problèmes : *je ne les sens pas*<sup>23</sup>. »

- 16 Il me semble que c'est ainsi que s'opère le calibrage des subjectivités que j'évoquais au début de cet article, calibrage par dosage et degré de porosité, par une *logique d'organisation, de re-distribution et de diffraction organique* de la recherche, et ce, que la recherche soit artistique comme universitaire, qu'elle soit recherche dans la création, recherche sur la création ou création dans la recherche. La collaboration entre membres de l'équipe de recherche, de même que le co-investissement des membres dans le processus de création, relève d'une organicité hybride entre le corps collectif et les corps individuels. On pourra alors ici revenir sur la question initiale du désir : celui du créateur est-il le seul à être opérant ? Les autonomisations ponctuelles de mon trajet de recherche engagent à répondre que non. Si je faisais l'expérience d'une sensation intellectuelle ou sensible qui avait plus de poids que celle qu'Andrée m'avait imprimée, alors je la suivais. Mon propre désir de recherche prenait le dessus. Le fait d'éprouver une nécessité propre, induite par un signe étonnant, de mon point de vue/état de corps, rendait temporairement le trajet de recherche d'Andrée arbitraire. Par exemple, lorsqu'un signe m'appelait, je suivais cette sensation intellectuelle d'une question naissante en développant dans les bas de page de mon carnet ce que j'appelais des *extensions théoriques*. Ces notes qui étaient activées par le terrain en débordaient les limites dans le même temps. Ces extensions se présentaient comme des excroissances du projet global de recherche. Elles me servaient à déplier une question, un concept, une notion. Certains signes exigeaient pour leur part de s'émanciper des critères parfois normatifs de la



recherche telle qu'elle se définit traditionnellement dans l'institution. Un désir d'écriture plus littéraire qu'analytique pouvait alors naître. Parfois encore, lorsque la sensation était plus sensible qu'intellectuelle, ce sont des mouvements, des écritures performatives qui m'habitaient. Quelles que soient leurs manifestations, toutes ces extensions faisaient pleinement partie de ma recherche que je repensais alors en termes plus larges d'écriture. Tout ceci me semblait aussi être une manière juste – ou intègre, pour suivre Valéry – de documenter les processus de création que je suivais, ainsi que d'*accompagner* la création en actualisant ce qu'elle suscite de nouveau, en cherchant à la comprendre par la sensation.

## Conclusion : Des vertus de l'indiscipline dans la micro-politique de la création

- 17 Comme l'énonce Laurence Louppe, effectivement, « la relation du chorégraphe à 'son' propos est des plus étonnantes pour un regard extérieur<sup>24</sup> ». J'ajouterais que plus étonnante encore – et donc plus vitalisante pour qui accompagne un processus de création – est la *condition précaire* de cette supposée relation exclusive du chorégraphe à son œuvre. Celle-ci ne cesse de lui glisser entre les doigts soit, parce qu'à son échelle individuelle il ne peut pas toujours savoir qui de lui ou du processus travaille sur et dans l'autre, soit parce qu'à l'échelle de l'équipe de création le désir dont il a imprimé le corps collectif est oublié, contesté, transformé par des désirs dont il n'est plus ni la source ni le régulateur. La *logique d'organisation, de redistribution et de diffraction organique* de la recherche cartographie le processus de création selon un système de spatialisation des trajets de chaque subjectivité au sein de la collaboration, cartographie par ailleurs qui rend compte des reliefs engendrés par les intensifications soudaines que provoquent les appels d'une pensée, d'un geste, d'un signe. Si la collaboration entre chercheur et créateur relève d'enjeux méthodologiques et éthiques comme je le soulignais en introduction, la question est certainement aussi micro-politique au vu des effets de tension permanents entre le corps collectif, central et le corps individuel, segmentarisé<sup>25</sup>. Ramené à l'échelle du laboratoire privé, la question peut aussi devenir d'ordre nano-politique si je puis dire, lorsque les tensions sont internes, lorsqu'elles agitent, fragmentent un corps individuel. Se distancer du désir du créateur, temporiser son impression dans la chair sont des actes d'*indiscipline salutaire* : indiscipline envers la loi, c'est-à-dire la construction symbolique dont le créateur nimbe le corps collectif de son équipe, indiscipline qui est seule garante d'une recherche vivante parce qu'organiquement viable, tel que cela a été défini dans cet article à partir de Paul Valéry et indiscipline aussi comme accès privilégié vers un geste critique qui s'exprime dans l'écriture comme le formule cette fois Roland Barthes :

« L'écriture, espace de dispersion du désir, où congé est donné à la Loi ; il faut donc à un certain moment se retourner contre la Méthode, ou du moins la traiter sans privilège fondateur, comme l'une des voix du pluriel<sup>26</sup> ».

- 18 Je n'étais pas seule à m'indiscipliner. Les danseurs aussi témoignaient de gestes critiques qui constituaient pour moi les indices de la relance de nouveaux trajets de création à l'intérieur même de la création. « Ex-peausés » au désir de la maître d'œuvre, les danseurs n'étaient pas assujettis pour autant et je remarquais qu'à leur échelle et à leur manière chacun d'eux développait ses propres stratégies de retrait pour se replier le temps d'une pensée ou d'une sensation dans son laboratoire privé. Ces gestes critiques pouvaient

correspondre à de subtils changements dans une phrase chorégraphique (ralentir un mouvement, dévier la trajectoire d'un regard, etc.). Ces émancipations et micro-fuites étaient particulièrement présentes dans les phases finales des périodes de création, qui consistaient principalement à faire de multiples filages afin de régler au mieux les pièces avant leur présentation publique. Phénomène fascinant que de constater que plus Andrée essayait de resserrer son écriture chorégraphique, plus la contrainte sur les corps était forte, et plus les danseurs manifestaient des formes de micro-insurrections. Non seulement l'œuvre que la créatrice voulait tenir au plus près d'elle s'échappait de sa prise, mais en plus elle semblait comme implorer de l'intérieur. Essoufflés ou étouffés par l'écriture, les danseurs réactivaient continuellement la recherche en se permettant d'écouter un désir propre qui leur venait, en opérant les micro-modulations dans la gestuelle que leur suggérait l'intensification d'une expérience (de la même manière finalement que je me laissais glisser dans mes extensions théoriques lorsque celles-ci advenaient). Au final, mes recherches s'ouvrirent sur deux nouvelles questions : la collaboration dans un contexte de création – redéfinie comme une micro-politique organique – ne serait-elle pas le fait d'une négociation constante entre des flux de désirs différenciés ? D'autre part, les effets miroirs entre la recherche artistique et la recherche théorique, les jeux de leurs correspondances multiples et troublantes, n'appellent-ils pas à sortir du rapport arbitraire d'une écriture *sur* la création afin de rendre possible l'émergence de pensées et pratiques qui pensent – en mots et en corps – *avec, par et au cœur* de la création ?

---

## BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BOUKOBZA Julia, « Pratique partagée et émotions en partage », *Journal des anthropologues* [en ligne], 114-115 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2009, URL : <http://jda.revues.org/301>, page consultée le 27 février 2017.

DE BIASI Pierre Marc, « Génétique des arts plastiques », *Littérature* 2015/2, n° 178, pp. 64-79.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Broché, 2014.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps* 2006/4, n° 74, pp. 117-130. DOI 10.3917/sta.074.0117.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

LABUSSIÈRE Olivier, ALDHUY Julien, « Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie », *Annales de géographie*, 5/2012, n° 687-688.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie*, 2000, pp. 417-445.

VALÉRY Paul, *Variété III, IV, V*, Paris, Folio, 2002.

ROLNYK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes, 8 octobre-31 décembre 2005, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les presses du réel, 2005, pp. 73-78.

## NOTES

1. Ce projet a reçu l'appui du Fonds québécois de recherche société et culture (FQRSC, 2008-2011) et bénéficie actuellement de l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH, 2013-2018).
2. Dans ce programme de méta-recherche conçu par Andrée Martin, mon approche poétique était complétée d'un volet esthétique conduit par Philippe Guisgand, Professeur en Danse, laboratoire CEAC, Université Lille.
3. Peut-être est-ce bien la question du terrain qui est ici convoquée mais à la condition où la définition même du terrain serait remaniée et étendue à ce qu'on pourrait qualifier de « terrain symbolique », à savoir le fond de pensées, les idées que le « terrain physique » a suggéré à l'observateur et que celui-ci rebrasse dans son travail d'analyse ultérieur.
4. Le contexte de création dans lequel mes recherches s'inscrivaient orientait mes recherches dans une perspective génétique. Comme le rappelle Pierre-Marc de Biasi, « [t]elle que la redéfinit la critique, l'*auctoritas* du critique consiste [...] à s'effacer devant les processus qu'il reconstitue. S'effacer demande du talent, beaucoup d'audace, presque du génie : il s'agit de rien moins que de se faire l'intercesseur (inventeur et passeur) d'une histoire, le récit d'une genèse – par laquelle l'œuvre se donnera à ressentir dans toute l'intensité de sa profondeur temporelle. Aucune humilité à cela : seulement la conscience et l'exigence d'entrer dans un dialogue authentique avec la création [...] » (DE BIASI, Pierre-Marc, « Génétique des arts plastiques », *Littérature* 2015/2, n°178, pp. 64-79.)
5. Article « Laboratoire », préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*, version du 21 décembre 2010. URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577636>, page consultée le 10 mai 2017.
6. Pour ce qui est du dosage, j'entends par là un juste équilibre entre « *author-evacuated* » et « *author-saturated texts* », à savoir de ne pas proscrire radicalement la subjectivité du chercheur ni l'épancher abusivement. (OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie*, 2000, p. 442. Pour ce qui est du degré de porosité des subjectivités, il est ici question de ne pas se laisser déborder par la subjectivité de l'autre qui est accueillie dans l'empathie.
7. Ce qui correspond ici à la période de janvier à juin 2014 pour la création de la lettre E-Expression avec une équipe de cinq danseurs et un musicien.
8. OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Le "je" » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie*, 2000, pp. 41-43.
9. BOUKOBZA Julie, « Pratique partagée et émotions en partage », *Journal des anthropologues* [En ligne], 114-115 | 2008, mis en ligne le 1<sup>er</sup> décembre 2009, URL : <http://jda.revues.org/301>, page consultée le 27 février 2017.
10. ROLNYK Suely, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, ouvrage publié à

l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes, 8 octobre-31 décembre 2005, Éditions du Musée des Beaux-Arts de Nantes/Les presses du réel, 2005, pp. 73-78.

11. GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps* 2006/4, n° 74, pp. 117-130. DOI 10.3917/sta.074.0117.

12. Le terme de nettoyage est emprunté à Paul Valéry : « J'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle *le nettoyage de la situation verbale*. Pardonnez-moi cette expression qui assimile les mots et les formes du discours aux mains et aux instruments d'un opérateur. » VALÉRY Paul, *Variété III, IV, V*, Paris, Folio, 2002, p. 665.

13. Description du travail, transcription des remarques émises par les membres de l'équipe, durée des improvisations etc...

14. C'est encore dans la démarche auto-poïétique Paul Valéry que je trouvais les ressources pour me créer des outils méthodologiques dans ma démarche d'accompagnement : « Je prétends qu'il faut prendre garde aux premiers contacts d'un problème avec notre esprit. Il faut prendre garde aux premiers mots qui prononcent une question dans notre esprit. Une question nouvelle est d'abord à l'état d'enfance en nous ; elle balbutie : elle ne trouve que des termes étrangers, tout chargé de valeurs et d'associations accidentelles », VALÉRY Paul, *op. cit.*, p. 662.

15. Je croise ici les formulations d'Hubert Godard cité précédemment à propos du danseur (note 10) qui enlève ses peaux et celle de Jean-Luc Nancy à qui je reprends le dédoublement sémantique et orthographique. Voir NANCY Jean-Luc, « Les arts se font les uns contre les autres », *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 159.

16. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 250.

17. *Ibid.*, p. 251.

18. Dans le cas de cet accompagnement de processus de création par une démarche de recherche, cette transsubjectivation est autant théorique que pratique.

19. LOUPPE Laurence, *op. cit.*, p. 254.

20. LABUSSIÈRE Olivier, ALDHUY Julien, « Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie », *Annales de géographie*, 5/2012, n° 687-688.

21. *Ibid.*

22. VALÉRY Paul, *Variété III, IV, V*, Paris, Folio, 2002, p. 665.

23. *Ibid.*

24. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 251.

25. DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, pp. 235-283

26. BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 377.

---

## RÉSUMÉS

Cet article développe les questionnements qui ont ponctué et infléchi mon parcours de recherches postdoctorales dans l'accompagnement d'un projet de recherche-crédation. Il

problématise les modalités de mise en dialogue de la recherche et de la création tout en questionnant le mode de collaboration entre un chercheur et un créateur. Si effectivement « la relation du chorégraphe à 'son' propos est des plus étonnantes pour un regard extérieur » comme le souligne Laurence Louppe, c'est que ce rapport de possession et d'exclusivité n'est qu'une réalité ponctuelle et précaire. Le processus de création se développe en un vaste tissu complexe de tensions et ramifications d'une pluralité de désirs qui portent la chair du projet ou qui s'en extraient.

This article develops questions raised during my postdoctoral research where I accompanied the development of a research creation project. It specifically addresses the question of the inter-connections between research and the creative process by highlighting what is at stake between a choreographer and a researcher. If the relation between a choreographer and 'his/her' work can be striking for someone who observes it, it is because such exclusive and possessive relation only reflects a temporary and precarious reality. Instead, I argue that the creative process progresses by expanding into a vast and complex network of tensions and ramifications manifested through a plurality of desires which either follow or renew the core of the project.

## INDEX

**Mots-clés :** danse, immersion/distanciation, méthodologie, micro-politique, processus de création

**Keywords :** dance, creative process, immersion/detachment, methodology micro-politics

## AUTEUR

### ANNE-CLAIRE CAUHAPÉ

Docteur en Études Anglophones, Anne-Claire Cauhapé est actuellement chargée de la valorisation de la recherche à la Maison de la Création de l'Université Grenoble Alpes. Le cœur de ses recherches porte sur la question du geste de création et de la mise en dialogue des arts. Praticienne de la danse contemporaine, ses travaux articulent productions théoriques et artistiques. Son parcours professionnel l'a amené à conduire de nombreuses activités d'enseignement et de recherche en France - Université de Pau, Université Lille 3 Charles de Gaulle, Université Grenoble Alpes - et à l'international, notamment par la réalisation de deux contrats de recherche postdoctorales entre 2011 et 2015 - Université du Québec à Montréal.